2004年3月　　浙 江 艺 术 职 业 学 院 学 报　　March, 2004
第2卷　第1期　　Journal of Zhejiang Vocational Academy of Art　　Vol. 2　No. 1

明治维新以来日本的音乐创作与音乐教育

赵维平
(上海音乐学院，上海　200031)

摘要：日本地处太平洋地震带，是个四面环海、自然资源贫乏的岛国，可是它居然能成为国民经济总产值仅次于美国的世界经济大国。是什么促使它实现这一飞跃的呢？一般认为是明治维新以来一百多年的教育。明治维新揭开了日本全面走向西方近代化的序幕，其中文化艺术领域自然也不例外。明治维新以来西方音乐的传入对日本传统邦乐的发展、日本西洋作曲的成长、作曲家群体的产生，以及一般音乐教育与专业音乐教育的发展等方面产生重要影响。

关键词：日本音乐；日本作曲家；日本音乐教育；日本邦乐
中图分类号：J609.313　　文献标识码：A　　文章编号：1672-2795 (2004) 01-0062-08

Music Composition and Education in Japan after Meiji Restoration

ZHAO Wei-ping
(*Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, 200031, China*)

Abstract: Located in the Pacific seismic belt, Japan is an island country poor in natural resources. However, it has become the second biggest economic power just after the US in terms of GDP. What pushes Japan to realize the economic advance? It is generally understood that Japanese economic success is attributed to its emphasis on education since the Meiji Restoration over one hundred years ago. The Meiji Restoration is the prelude to Japanese modernization, including cultural and art field. Based on a number of historical materials, the paper expounds the influence of western music on Japanese national music, the development of western music composition in Japan, the appearance of composers and the development of general and professional music education.

Key words: Japanese music; Japanese composers; Japanese music education; Japanese national music

1868年明治维新时期是日本音乐史上的一大转折期。这是奈良朝以后再度迎来大规模的门户开放，输入近代西方文明的新时期。随着西方音乐的大量输入，很快地得到了普及。不久便产生了以西洋音乐为体系的日本新音乐文化。日本的传统、民族音乐文化受到了新的冲击和洗礼，“古典邦乐”逐渐地发生了变迁，构成了以吸收和融入以西洋音乐为基础的体系，建立了称之为“现代邦乐”的新民族音乐。而20世纪的二三十年代受西洋音乐文化影响，产生了大量的以西方音乐语言为创作手段的声乐作品，这股创作势力在与西方音乐的多层面交汇中得到了急速的发展。五六十年代又很快地进入了纯器乐的创作阶段，建立了牢固的以现代西方音乐语言为体系的创作环境。因此，在西洋文化影

收稿日期：2004-01-04
作者简介：赵维平，(1957—)，男，四川乐山人，上海音乐学院教授，博士，主要从事中国古代音乐史、东方音乐研究。

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

响下所产生的新的传统民族音乐文化的“现代邦乐”与完全在西方音乐语言下形成的日本现代音乐形成交叉平行发展的音乐现象，是明治维新以来日本近现代音乐史上的一大特征。以下将从明治维新以来的日本邦乐与西洋乐创作的两个方面来阐述这一时期的日本音乐。

一、明治维新以来的日本邦乐

明治维新时期以来，日本在社会、政治体制上都发生了巨大的变化。随着武家幕府制度的衰竭，在其庇护下的音乐制度、乐种等也遭到了同样沉重的打击，音乐文化的演奏层与欣赏层的结构发生了动摇，传统音乐文化的观念与音乐理论同样发生着巨大的变异。

首先，由于武士阶层的垮台，受其直接保护，被视为武家的仪式乐的能乐受到了巨大的冲击，能乐不仅落到失去了幕府 ·大名的保护，更重要的是武士这一能乐的欣赏层消失了。演奏者得不到保护向着地方分散，大部分落到极其悲惨的地步。但是能乐与武士阶层这一特殊的关系虽然被破坏而遭不测，但由于严以秘传、强忍固执的家元制度以及中世纪以来能乐这一综合性艺术的演艺水平得到高度完善的发展之故，因此后来能乐还是得到了明治新富裕阶层的支持，并得以继续流传。这里遭到深重打击的还有受到武士阶层保护的盲人音乐家所创立的乐种，如平家琵琶和地歌筝曲等。明治四年(1871) 盲人音乐的当道制度被废除，特别是平家琵琶完全失去了武士阶层这一文化欣赏层的支持而急速趋于衰退。然而由于盲人音乐家们自身又兼职地歌、筝曲的音乐欣赏层，从而使其得到了继承，并向着专业化方向发展。对此明治政府开始推行新的盲人保护政策，在各地设置了盲人学校。以东京、大阪、京都各盲人学校为主的音乐传承组织，与明治以前的盲人官阶制度 (检校、别当、勾当、座头) 不同，明治时期的当道组织及其阶位等级已经不具有实质性的权威。在各地的聋哑院校的当道会中，东京的乐善会聋哑院训练中心 (后来的东京聋哑学校) 设置了筝曲，并确立了山田流派筝曲的盲人家元制度 (流派秘传)。后来在筝曲地歌的样式中盲人占据了主导地位，也显示出明治政府的音乐教育政策中对筝曲的重视。

这一时期器乐曲流行甚广。三味线音乐、筝曲以及至 19 世纪末受中国传入的明清乐影响，以器乐为主流的明治新曲的创作十分活跃。江户末期以来，明清乐在一般家庭中十分普及，到了明治时期便形成了日本邦乐、西洋乐和清乐各据一方的格局。这与当时日本的学术界、思想界中的日本国学、西洋学和汉学 (儒学) 三种学术潮流呈鼎立势态有直接的关系，反映在音乐界便形成三乐并存的局面。另外，这里还应该提到的是尺八乐，明治以前它附身于宗教，为佛教行法时的一种法器。而在明治维新的一项改革中废除了普化宗 (1871)，由此，尺八摆脱了宗教的樊笼，由一种法器一跃为普通大众所喜闻乐见的乐器，特别是后来与地歌筝曲相结合产生了日本近代音乐史上的重要器乐体裁 ——三曲。与此同时，明治时期恢复宫廷雅乐活动得到了新政府的大力支持。明治三年 (1870) 太政官下设雅乐局专管雅乐，废除了过去遗留下来的音乐机构 ——乐所以及名存实亡的雅乐寮。明治九年(1876) 和二十一年 (1888) 两次对雅乐进行了修订，除统一京都、奈良、大阪等各路乐人的传统演奏法 (旋律、节奏)、乐谱的记谱法外，在曲目上也作了重新选定，将唐乐的 220 余曲筛选出 70 余曲、高丽乐的 40 余曲中选出 25 曲构成今天的雅乐曲目，称之为“明治选定谱”。进而举行了大量的雅乐公开演奏会。1901 年在法国巴黎举行的万国博览会上，日本的雅乐作为东方传统音乐的体裁样式而展出，对西方作曲家曾产生了巨大的震撼。由此雅乐也成了日本的一种最早走向国际化的传统乐种。

除雅乐外，这一时期其他传统音乐也向着近代化发展。音乐的演奏团体趋于组织化，传统音乐样式走向普及。进入 20 世纪初创立长呗《研精会》(吉住小三郎等)，由此长呗的创作与演出都得到了充分的发展，逐渐从歌舞伎中独立出来成为一个纯粹的音乐样式，到了大正时期 (1912 —1926) 长呗的演奏会达到了一个盛期，演奏会的形式也普及至一般的家庭。同样，筝曲也组成了各种不同的演奏组织和流派，到了明治后期已在日本全国各地开花。关于邦乐的发展，值得一提的是由田中正平创设的“邦乐研究会”，该会对各种体裁的传统邦乐作精心的选择，对 300 曲传统经典邦乐曲实施了五线谱化，在培养年轻一代的邦乐家方面做出了很大的努力。此外，落语 (日本相声)、讲谈等大众艺术、义太夫节的素净琉璃、地歌筝曲、明清乐、西洋乐等等都活跃在这一时期的舞台上。明治期至第二次世界大战前后的近百年间，民族音乐实际上得到了广泛的普及，演奏者也更是名人辈出。唱片和广播

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd.   All rights reserved.

事业的发展也推动了传统、民族音乐的兴盛。有些音乐体裁被淘汰了，但是许多由流派组织所确立的体裁样式却被保存下来并得以流传。因此无论在学校教育或一般的家庭教育中，民族传统乐的普及率要比西洋古典乐来得高。

1920年以后传统器乐的创作进入了一个高峰期。西洋乐的创作技法和演奏法融入日本传统乐创作中，也就是说主要以日本古典音乐素材、意趣为基础，用现代音乐创作手法进行处理的创作方法被称作“现代邦乐”。其中以宫城道雄为代表的器乐改革家和作曲家们对日本传统乐器进行了大胆的改革、对乐队结构的整合等革命性举措。

关于乐器改革，首先是加宽了筝的音域。最初由十三弦筝改制为十五弦（越野荣松、中能岛欣一），这是对日本传统古典乐曲演奏的低音音域采取的改良性措施。尔后，1921年宫城道雄又将其扩展到了十七弦，并最初尝试了筝·地歌三弦·十七弦的室内乐 《落叶之舞》，1966年由宫下秀冽创制了三十弦筝。经历了数十年，他的《组曲平家物语的幻想》（1953）得到了公开初演。接着宫下秀冽的《为三十弦的独奏曲》和为三十弦、尺八、筝三重奏的室内乐《寂》（均1966）以及在1969年由筝演奏家野坂惠子开发的二十弦筝等都强调了宽音域表现力的现代化倾向。

在乐器的改良、迎合着现代化步伐前进的同时，新传统乐的创作和演出活动也频繁举行。1920年，由宫城道雄和本居长世等举行的作品音乐会被称作“新日本音乐演奏会”，是日本新音乐运动的开始。接着以东京盲人学校为中心的山田流筝派以及关西的盲人音乐家中村双叶等举行了大量的创作活动。特别是山田流筝曲家的中能岛欣一展开着独特的创作活动，他除了演奏和创作筝曲外，在三弦上的创作成就也是很高的，如《三弦协奏曲No.1》（1934）、《根据千鸟曲而作的三弦协奏曲》（1938）、《盘涉调》（1941）等。这一时期大量的邦乐创作中如清水脩的筝独奏曲《六个片断》（941）、中能岛欣一的筝独奏曲《三个片断》（1942）等已成为现代邦乐的经典作品而经常得到上演。

器乐创作的多样化和个性化对乐器的表现力也带来新的气象。由中国传来的三弦，在形成三味线时除了在形制和共鸣箱的皮膜上发生变化外，这一时期在定弦上也打破了传统的四度或五度为主的定弦法则，出现了部分采用组合以二度、三度及增音程等的调弦法，这样在观念上大大地扩大了三味线的表现力。在器乐的表现上，如地歌三味线、长呗三味线等也在日本传统乐器的旋律、节奏、音色等诸因素方面向着近代化方向倾斜。有些作品甚至直接运用了十二音技法来完成的，如《十七弦与筝群的协奏曲·第四号》（唯是震一，1960）、《筝·尺八的两个乐章》（宫下秀冽，1961）等，反映了日本现代邦乐的发展与当时西洋乐创作间进入了一个交融、提携的时期。这种传统与西方文化的交融、提携也具体地反映在当时的演奏实践中。1957年成立了以尺八、三弦、筝为主体的“邦乐四人会”，他们除了创作、演出外，其中委托西洋乐作曲家们参与创作引人注目。间宫芳生、诸井诚、野田晖行等都积极参与创作活动，并产生了一些结合现代西洋乐的语言来表现日本传统音乐的作品，是一些以西方现代音乐的创作语言注入日本传统乐器之中的新概念作品。

然而，重视日本传统音乐的自身特性，以其特殊的表现方式以及传统美为追求目标，即试图回归日本传统乐审美的原点，形式上不打破传统器乐的演奏法及其约束范围的作品也是这一时期的一大特点。中能岛欣一的《筝与三弦的组曲》（1955）、诸井诚的《竹籁五章》（1964）等是其代表作。这种创作倾向实际上对西洋乐创作也产生了积极的影响，形成了日本传统的创作与西洋乐交织、对比、互补、融合并强烈地折射出日本传统美的高质量作品。武满彻的交响乐《十一月的阶梯》（1967）、三木稔的《古代舞曲的释义》（1966）、黛敏郎的《昭和天平乐》（1970）等是日本传统邦乐或者东方音乐艺术的现代化的重大成果。

然而，现代邦乐的创作不仅仅集中于器乐作品，其影响范围几乎涉及义太夫节、常磐津、雅乐、清元、新内等所有的样式领域。尤其是净琉璃系统的新作品，其中的一些音乐汲取了一些不同于古典的音乐素材，更多地追求根据日本近代文学和古典作品的主题而新创作的作品。值得一提的是，这一时期由于较多地倾向于器乐创作，因此也产生了一股与此相反的声乐创作势力，出现了一批称为日本邦乐的歌剧。如中能岛欣一的《王昭君》（1955），以后又有杵屋正邦的舞台剧《鬼妻》（1959）、管野浩和的《安达原的鬼女》（1963）等。

日本现代邦乐的发展于第二次世界大战后受到政府和社会广泛的重视和支持。现代邦乐在各种渠道开始渗入民间。1947年NHK广播电台设立的“现代邦乐的时间”，采用强调现代音乐色彩的语言，产生了较强的导向性作用。50年代开始在社会上设立了邦乐演奏与作曲比赛，50年代中期又专门设

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

置了培养现代邦乐演奏家的音乐机构。进而为了配合日本邦乐的发展，50年代末期开始，NHK电台每周或每月举办一次“邦乐鉴赏会”、“邦乐演奏会”等作为现代邦乐的特别节目，连续举办了四年之久，诸如此类的广播在这一时期还有东京广播电台、日本广播电台、文化广播电台等，在日本民众中产生了极为广泛的普及作用。60年代以后，邦乐的演出团体也十分活跃。除了前述的“四人会”以外，“民族音乐的会”、“日本合奏团”、“日本音乐集团”、“创作邦乐研究会”、尺八的“三本会”、大阪的“会”等都以创作和演奏的形式积极地推进了邦乐的发展。

近代日本，特别是明治维新以来，在努力传承和弘扬传统、古典文化的同时，西方近代文化的传入对日本也产生着极大的影响，犹如奈良、平安时期向着亚洲大陆敞开大门汲取以中国为主的文化并对它的古典文化产生了奠基性的作用那样，明治维新运动则又以极大的热情迎接着西方近代文明，并以极快的速度进入了现代文明社会。其中20世纪初叶的学堂乐歌运动的展开，近现代音乐教育方针的制定以及大量西洋乐创作小组的形成，作曲家、演奏家的辈出都是日本急速走向文化大国的具体事例。以下就明治维新以来日本在对西洋音乐的导入后所建立的西洋乐创作作一阐述。

二、明治维新以来的西洋乐创作

日本明治维新以来的西洋乐的创作或者说作曲家的产生可追溯到一个世纪前的1900年前后。但是明治十三年（1880）可以看作是日本接纳西洋乐的真正开始。该年由日本文部省设立的《音乐调研所》，开始接受音乐传习生。第一届18名传习生中有8名是学习西洋乐器的，当时很快成为宫内厅雅乐部的乐人。其中有些则公派留学欧美，学成归国后成为国内专业的演奏家或从事专业的艺术指导者。1887年10月，该所改成“东京音乐学校”，成为日本最早的一所以西洋音乐演奏为主体的专业音乐学校。1900—1901年，东京音乐学校大幅度扩充了课程，并初设了作曲部（但当时没有得到真正运营）。这一时期或称为第一代西洋乐作曲家当中泷廉太郎是一个突出的人物。他的组歌《四季》为这一时期的代表性作品，作品中以大小调的对比、轻快的附点节奏及赞美歌风格的四声部写法，反映出西方的作曲技法已经渗透到了日本作曲家的身上。

如果把以声乐创作为中心的泷廉太郎的作品看作是日本创作界的黎明的话，那么20世纪第十个年头山田耕筰以器乐思维为主体的作品可以看作日本作曲家开始迈入更深一层的创作阶段。山田在德国留学三年，在完成学业后又在柏林逗留了10个月之久，其间他直接目睹和感受了斯特拉文斯基、德彪西、理查·施特劳斯、瓦格纳等当时欧洲的前卫音乐，产生了强烈的震撼。这一时期他的交响诗《暗门》和《曼荼罗之花》、乐剧《坠落的天女》等呈露出瓦格纳和理查·施特劳斯的一些创作痕迹。但他的创作成果无疑大幅度地缩短了日本同欧洲的距离。

到了20年代以后，日本西洋乐的创作自发地进入到集体化的时期。1920年3月由山田耕筰、近卫秀麿、石川义一等组成了日本作曲家协会；1925年由北村季晴、中山晋平、小松耕辅等结成了作曲家组合；1927年由作曲家诸井三郎等、评论家、演奏家所组成的SURUYA举办了第一次作品音乐会；1930年5月在日本现代作曲家联盟创立十周年之际举行了连续三天的作品音乐会。同年6月由山本直忠、箕作秋吉、桥本国彦、松平赖则、清濑保二等组成新兴作曲家联盟并推出了第一届作品演奏会，1934年改称为日本现代作曲家联盟，作为国际现代音乐协会的日本支部获得了能够向国际现代音乐节赠送作品的资格。30年代中期是日本创作界活跃的时期，1934年6月的新音乐派、同年10月黎明作曲家同盟、1936年12月日本现代作曲家联盟等都以不同的形式和内容举行了作品音乐会。1937年1月为纪念日本新交响乐团成立十周年举办了日本作曲家作品比赛，在大批的参赛者中入选者有：获原利次的交响组曲《三个世界》、诸井三郎的《C大调钢琴协奏曲》、江文也的《基于俗曲的交响练习曲》、深井史郎的《模拟的四个乐章》等等。这样大量的以管弦乐为中心的作品面世象征着30年代日本音乐创作界进入了崭新的时代。

30年代对日本西洋乐创作的发展产生起推动作用的还应该提到的是俄国作曲家、钢琴家切列普宁（中国名齐尔品）。他从1934年至1936年曾数次往返日本，除演奏活动外，为提高和发掘东方的音乐创作人才，在日本和中国都设立了音乐创作奖。在日本的“切列普宁奖”是募征管弦乐作品的。当时伊福部昭的《日本狂想诗》获得了一等奖，松平赖则的《牧歌》获二等奖。该奖对在接受西方音乐中强调以本民族独自的语言为立足点的创作方向起到了积极的作用。这种强调民族文化的观念和创

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

作意识也逐渐开始反映摆脱模仿西方音乐的创作模式，追求本民族的自律和内在意识。作曲家们寻觅着日本古典传统语言、探求本民族的音乐形式或者干脆直接运用日本传统的音响色彩。这种强调日本、亚洲的文化价值为主体的作品后来形成了一股创作热潮，在日本的音乐史上诞生了一批优秀的管弦乐作品，桥本国彦的《第一交响乐》(1940)、信时洁的《海道东征》(1940)、早坂文雄的《左方舞与右方舞》(1941)、伊福部昭的《为钢琴与管弦乐的协奏交响乐》(1941)、清赖保二的《日本祭礼舞曲》(1942)、池内友次郎的《熊野》(1942)、诸井三郎的《第三交响曲》(1944)等是这一时期的重要佳作。

太平洋战争结束，日本成了战败国，在音乐创作上处于一度的低潮。40年代中叶后的十年，大型管弦乐的创作数量远低于前十年。创作上的振奋从50年代后逐渐得到了恢复。1946年后伊福部昭执教于东京音乐学校，在那里培养了一批才华出众的作曲家，芥川也寸志和黛敏郎是其中的佼佼者。他们二人于1953年同团伊玖磨一起结成了作曲家联盟“三人会”，成为战后第一批活跃于作曲舞台上的醒目人物。翌年1月举行的第一届作品演奏会上，团伊玖磨的《活泼嬉戏的交响乐》、黛敏郎的《飨宴》、芥川的《交响曲》，特别在1958年举行的第三次作品音乐会中，黛敏郎受佛教思想之感召而创作的《涅槃交响曲》可称为日本交响乐史上的里程碑之作。其次，芥川的《埃洛拉交响曲》、团伊玖磨的交响组曲《丝绸之路》等构成日本战后领导性意义的作曲家集团。

50年代前后，随着航空事业的发展，日本同欧洲的交往缩短了空间距离。留学生的剧增加快了引进了欧洲前卫的创作技法的步伐。1951年入野义朗的《为七件乐器的室内协奏曲》是日本首开12音序列创作的先驱之作。接着柴田南雄、诸井三郎都相继发表了12音之作。而一时对此提出异议或抵抗的作曲家们后来也逐渐理解并开始尝试12音序列和无调性音乐了。特别是1957年由吉田秀和任所长，柴田南雄、入野义郎、诸井三郎、黛敏郎等为会员所设立的“20世纪音乐研究所”(后一柳慧、武满彻等也加入)，使20世纪如威伯恩以后的作曲样式很快地在日本得到实践和推广，出现了很多前沿性的作品。在寻找音乐语言的新样式中曾有过各种形式的创作小组。1951年由评论家、摄影家、美术家和作曲家所组成的试验工作室，这是在各种艺术的交叉中寻求新创作路子的一种组合形式。此外，战后在批判狭隘的民族主义形势下，对日本音乐的重新分析、解体作业以及尝试新的创作方式已成为一种潜在的需要，同时又在巴托克民族音乐学的影响下，间宫芳生从1955年起连续三年对日本民歌进行了调查，完成了5册《日本民谣集》，同时又将民歌所具有的艺术品格进行提炼与升华，创作了里程碑式的作品《为合唱的作品，No.1—No.9》。

60年代是日本作曲界极其活跃的一个时期。集团性的创作、个人作品音乐会以及欧美作曲家作品在日本的频繁上演，在日本创作界形成了一种良性的刺激作用，并带动了日本前卫音乐的实质性展开。1960—1964年举行了24场被名为“草月现代乐人的系列”音乐会，形式上可分为两大部分：“作曲家集团”的演奏会和演奏家集团的“新方向”音乐会。“作曲家集团”的成员有：芥川也寸志、武满彻、林光、黛敏郎、三善晃、诸井三郎、松平赖晓等，他们大部分都举行了个人作品音乐会。而在演奏集团方面由岩城宏之自选并指挥的有梅西安、瓦雷兹、斯特拉文斯基等作品。而前卫音乐对日本最具影响的是1962年和1964年的两次出访日本的约翰·凯奇，给日本作曲界带来了称之为“文化震撼”的效应。

1964年武满彻的管弦乐作品《织体》将法国绘画中色彩的定型化与非定型化排列组合的手法运用到创作中，作品细腻地反映了各细微部分的空白与音簇的相互关系，音乐强调织体组织间的音层质感，是一部非常充满想象又富新意的力作。该作品在1965年国际现代作曲家会议中获得了最优秀奖，并一举使其成为国际性的作曲家。之后武满彻开始接受欧美国际的委约。受科瑟维斯基(Koussevitzky)财团之托创作了《地平线上的多利亚》(1966)、为纽约爱乐乐团创作了《十一月的阶梯》(1967)等。实际上这一时期欧美创作界已经开始注视日本的作曲家群体，除武满彻外，还有许多作曲家受国际音乐团体之托创作音乐作品。如黛敏郎为纽约市芭蕾团创作的《舞乐》(1962)、柏林德国歌剧院的歌剧《金阁寺》(1976)等，入野义郎为科瑟维斯基财团创作的《转》(1973)，汤浅让二为科瑟维斯基财团所作的《管弦乐之时》(1976)，三木稔受梅纽因之托所作的《小提琴与十三弦筝的白耀》，又为英国音乐剧院所作的歌剧《复仇》(1979)等等，显示出20世纪六七十年代日本作曲家群体开始走向世界。

当西洋乐创作朝着前卫音乐大步迈进的同时，从日本民族中寻求音乐语言的发展又成了另一种发

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

展势态。1957 年结成的“邦乐四人会”，是一个主要以委托西洋乐作曲家所创作的日本民族器乐曲的演奏家团体。黛敏郎为大提琴所作的《文乐》（1960）是一部“洋乐器奏邦乐”之作，不久出现了广濑量平的《作品第一号“霹”》、诸井诚的《竹籁五章》和武满彻的《琵琶歌》（均 1964）等，以“邦乐器奏新邦乐”为创作风格。1964 年以三木稔为主干，聚集了日本传统演奏家的“日本音乐集团”，是以日本邦乐器与西洋乐相结合为创作原则的音乐团体。该团体的创作结果实际上也提出了东西方音乐中根本相异的“时间”问题，即如何将以节奏构造为基本的西方音乐与东方音乐的不确定性相融合。对此，这一时期的约翰·凯奇的不确定性创作思维曾产生过重大的作用。他那否定西方音乐的时间，提示出“静止的时间”概念为日本传统乐的时间与音乐语言的现代化发展开辟了一条蹊径。60 年代后半期如武满彻为琵琶与尺八所写的《日食》（1966）、《十一月的阶梯》（1967），汤浅让二为筝与管弦乐所作的《花鸟风月》（1967）、三木稔的《序曲》（1969）等大量的“邦乐器热潮”作品的产生是日本传统乐发展中出现的一道靓丽的风景线。

这里还应该一提的是，50 年代以后随着科学技术的不断发展，利用现代科技创作的音乐一度也成为时尚。电子音乐、具体音乐以及合成器音乐在黛敏郎、诸井三郎等作品中都闪烁过耀眼的光芒。60 年代以后电脑开始运用于音乐，现代数学与电脑相结合的作品，如高桥悠治的管弦乐《俄耳费克》（1969）、端山贡明的《钢琴与管弦乐的交响变容》（1969）和六人的打击乐与管弦乐的《道》（1975）等都是这一时期代表性的电脑制作音乐。

歌剧作为一门综合性艺术在日本作曲界有着独特的发展。1913 年山田耕筰创作的乐剧《堕落的仙女》于 1929 年在日本得到初演，之后逐步出现了一些歌剧创作，其中影响较大的是 1952 年团伊玖磨的《夕鹤》。而 80 年代后半期随着大量的欧洲歌剧来日演出才真正带动了日本歌剧的创作和上演，并一度出现了歌剧热。这里值得一提的是前述团伊玖磨的《夕鹤》，该剧至 1994 年上演次数已达到了 600 次之多，是日本歌剧史中上演率最高的作品。同年他的《素戋鸣》首次搬上了舞台，1996 年歌剧《光藓》（1972）再度上演时得到了高度的评价。林光、荻京子、吉川和夫等都发表了新作，同时间宫芳生、池边晋一朗、三木稔等也在用传统、娴熟的日语创作歌剧。1985 年三木的歌剧《净琉璃》在美国的圣路易斯歌剧院初演，作品将日本传统乐器融入歌剧之中的创作方法受到了广泛的注目，博得了好评。1993 年松村祯三的《沉默》是一部耗时 13 年的歌剧力作。初演后曾引起了贬褒不一的争论。20 世纪 90 年代以后歌剧创作愈加兴盛，1995 年松下功的《狂言歌剧》、小山清茂的《山椒太夫》、三木稔的《隅田川》、《草叶》等成了一度的歌剧热。但在歌剧的发展中也隐藏着艰难的一面。一柳慧的歌剧《桃子》和《火的遗言》虽具特色，但上演后遭到了严厉的批评。传统与创新的平衡点是作曲家们一直在暗中摸索的目标。90 年代末，三善晃的《远帆》、细川俊夫的《蚂蚁的故事》，以及坂本龙一的歌剧等都在不同的程度上开辟了新的蹊径，摸索着歌剧发展的新方向。

从 19 世纪末至 20 世纪末的一百年间，日本对西方音乐采取了积极、全面、吸纳和融入的态度，产生了一大批作曲家群体，尤其是六七十年代大量的以日本传统音乐语言素材来创作的西洋乐作品，不仅带动了日本民族音乐的发展，也为世界提供了具有东方色彩的音乐样式。日本传统邦乐与现代西方音乐的交融、并置的良性发展，无疑也全面地提高了本音乐的整体素质。

日本明治维新以来音乐教育的飞速发展对国民音乐素养的提高意义深远，以下就这一时期的音乐教育状况作一叙述。

日本的音乐教育可以追溯到古代，大陆文化传来后的 8 世纪初日本建立了第一个音乐教习机构——雅乐寮。尔后又建立了内教坊、大歌所、乐所等。因篇幅关系在此对上述时期的音乐教育不作论述，而着重对明治维新（1868—1912）以来日本颁布的学校教育制度，即新学开始后的音乐教育状况从一般与专业音乐教育的两个方面作一叙述。

1．一般音乐教育。

明治五年（1872）日本制定了最初的近代教育制度。在这个学制中颁布了小学要有唱歌课、中学要有乐器演奏课的章程。但是乐器演奏在当时并没有得到完全实施。1878 年 11 月由京都女子学校发行了日本最早的学校歌唱集教材——《唱歌》，是一本以原有的地歌曲为主，对其歌词稍作改编而成的教材。另外，在东京女子师范学校（茶水女子大学的前身）的附属幼儿园开设了唱歌课，由宫内省式部寮雅乐课为其编写了幼儿歌唱集，1877 年开始了唱歌教育，幼儿唱歌现在留下了 100 曲左右，其

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

歌词约一半都选自《万叶集》、《古今和歌集》等古典作品，一部分由幼儿园教师自行编写。但这些都成了昙花一现之作。真正对学校唱歌教育做出贡献的是当时在爱知师范学校任校长的伊泽修二。1878年4月伊泽修二同留学生监督官等联名向文部大臣上书，提出要普及学校唱歌首先必须设立音乐调查机构。1979年文部省设立了直属的音乐调研所，任命伊泽修二为所长。1880年3月伊泽聘请了在美国留学时结识的音乐教育家L. W. 梅森来协助他一起进行选曲工作。1882—1884年第一集《小学唱歌集》(三册) 编辑而成。这是一部重视日本传统音乐，特别是在雅乐等传统乐的基础上，吸收西洋乐的第一本小学歌唱集教科书，体现出伊泽修二的和洋折中的指导思想。其中很多歌曲，如《蝴蝶》、《荧光》、《菊花》、《才女》等备受大众喜爱而得到长期传唱。大约从19世纪80年代的末期开始全国各个小学校使用了《小学唱歌集》进行唱歌教育活动，到了90年代唱歌教育活动在全国各小学校得到了全面的展开。

1887年10月，音乐调研所改名为东京音乐学校。下设师范部和专修部两类，目的在于培养普及型的教师与专业型的职业艺术家。该校后来逐步偏向以西洋音乐为主旨的音乐教育机构。学校在国歌、军歌以及仪式乐等的创作中都发挥了重要的作用。关于小学唱歌，上述的《小学唱歌集》因为无视男女性别、年级分类和儿童的特点后来受到批评，伊泽修二于1892—1893年间又编辑了《小学唱歌》(6编)。此外，大和田建树、奥好义选创作的《明治唱歌》(1888年，6编) 以及东京音乐学校编的《中等唱歌集》(1889) 等在歌曲创作过程中开始注意避免以上的不足，这些歌集中不乏为儿童喜闻乐见、广为流传的佳作。但是进入20世纪以后对学校歌曲，特别是儿童歌曲的创作要求越来越高。有些人认为，儿童既然有儿童的诗歌，那么在音乐的要素上同样也应该有适应儿童特点的旋律与节奏。因此根据儿童的生理和心理特点，1902年出版了田村虎藏、纳所弁次郎等编写的《幼年唱歌》(10编)，其中的一些儿童歌曲如《金太郎》、《浦岛太郎》、《桃太郎》都是深受欢迎、脍炙人口的优秀歌曲。在学堂乐歌中要提到的是作曲家泷廉太郎，以及以他为主所创作的《幼儿园唱歌》(1901)。该歌唱集是一部以儿童们的日常所见、童话以及孩子们自身的活动为题材而编写的作品。其中的《鸽子噗噗》和《玩水》等都颇有影响。在中等唱歌集中泷廉太郎创作的《花》(1900) 被收入组曲《四季》中，是个性鲜明、水准高超的艺术歌曲。他同年所写的《箱根八里》、《荒城月》和《丰太阁》都被编入《中学唱歌》的教材之中。1900年以后泷廉太郎还自己作词作曲创作了大量的儿童歌曲，都一并收入《幼儿园唱歌》，对学堂乐歌的发展做出了重大的贡献。

20世纪初期，文部省开始组织编写唱歌教材。首先从国家规定的国语教科书《普通小学读本》中选出韵文来作为歌词进行作曲。1910年文部省出版了《普通小学读本唱歌》(27曲) 作为规定教材。1932年此教材又改编成《新订普通小学唱歌》，其中《春天来了》、《虫鸣》、《水师营的会见》、《我们是大海的孩子》等是文部省唱歌集中具有代表性的作品。《普通小学唱歌》后来成了日本所有学校的统一教科书，同时它对于形成日本国民的音乐性也产生了十分重要的影响。

1925年广播电台的有线广播与唱片的普及使流行歌谣直接送到了每家每户，在教育上是一重要现象，大大丰富了儿童的音乐生活。1941年日本的小学被统一改为国民学校，唱歌教育改为艺能科音乐。这样由原来只是唱歌的音乐教育向着唱歌、器乐和作品欣赏等多方面发展，在音乐教育上迈开了重要的一步。进入60年代以后巴托克、科达伊的匈牙利音乐教育以及德国的奥尔夫的音乐教育等都对日本的学校音乐教育产生过刺激性的作用。但日本没有完全照搬那些方法，而是根据日本孩子音乐能力的开发而进入了实践和研究。中小学的学习指导要领于1968—1970年进行了全面的修订，删除了一些音乐技术上的细部条目，使其简易精练。目的是为了培养青少年的音乐性、提高思想情操及丰富创造力。

2. 专业音乐教育。

如上所说，1887年音乐调研所被正式命名为东京音乐学校 (后来成为东京艺术大学音乐学部)，是日本近现代成立最早的音乐专业机构。当时校长伊泽修二的理念是：培养优秀的艺术家，普及高质量的音乐。办校初期聘请了大量的欧美音乐专家来日任教和指导。选用了德国古典、浪漫主义为中心的教材，介绍标准的名作。当时的知识阶层和上流社会的音乐爱好者们对东京音乐学校奏乐堂的演奏会期待较高，学生们春秋两季的毕业音乐会以定期的形式展出，成了当时人们期待较高的精神食粮。进入20世纪以后，私立音乐学校逐渐成立，成了专业音乐人才的重要来源。1903年由山田源一郎创建的女子音乐学校 (1927年后改成日本音乐学校) 是最初的私立音乐学校。接着东洋音乐学校、女

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

子体操音乐学校、东京音乐学院等相继成立，到了 1908 年在东京圈内的音乐学校就超过了 30 余所。到了 20 世纪的上半叶音乐学校以及综合性大学的音乐科更是蓬勃地发展起来了。有大阪音乐学校（1915，后改为大阪音乐大学，1958）、宫城女子学校音乐专攻科（1915，后为宫城学院女子大学音乐科，1949）东京高等音乐学院（1926，后为国立音乐大学，1950）、武藏野音乐学校（1929，后为武藏野音乐大学，1949）、东邦音乐学校（1938，后为东邦音乐大学，1965）等等。这些专业音乐学校不仅培养了素质高超的演奏家，同时也向社会输送了大量的管弦乐、合唱等专门人才。第二次世界大战结束后这些音乐学校逐渐趋于成熟和完善，它们在新的学制下部分开始转成大学，向社会提供更为专门和高级的人才。到了 60 年代以后许多大学开始设置演奏、作曲、音乐学、音乐教育等硕士课程。1977 年在表演与理论上均设置了博士课程，而音乐学这门与人文学科密切相关的交叉学科在大阪大学和茶水女子大学这两所综合性大学中开始建立。

在音乐教育高学历化的同时，人们开始注意到优良的专业人才必须从幼儿开始培养，即由小学、中学到大学的一条龙教育体系的专门教育是十分必要的。1948 年由斋藤秀雄、井口基成、吉田秀和等创办的“孩子们的音乐教室”是一个十分典型的例子。1962 年该校开始提高了教育级数并改名为桐朋女子高等学校的音乐科（实际上男女共校），到了 1955 年转成短期大学，1961 年便形成了四年制的桐朋学院大学音乐学部。这样就形成了从幼儿到大学系统的专业音乐教育。培养出来的学生基础扎实、专业技术高超。这种教育模式在社会上引起了强烈的反响。音乐教育除专门的音乐学院以外，还有其他各种师范类学校和专门音乐学校。80 年代初期，在综合性大学中有音乐学系或艺术学专业中有音乐科的有 22 所。学生数约在 2 万名左右；而设有教育系或教育学音乐专业的大学有 54 所，学生数约在 5000 名左右；另外短期大学或设有音乐专业的短期大学约有 60 所，学生数约 7000 多名。具有音乐专业的中等专门学校有 61 所，学生在 6000 名左右。他们的专业大部分为声乐、钢琴、管风琴、管弦乐、打击乐、指挥、作曲、乐理、音乐理论和音乐教育等。

20 世纪 80 年代日本的音乐教育虽然比起战后，在学校的数量上有了很大的提高，教育内容取得了比较明显的进步，但实际的教学内容却仍停留在一个相对的水准，如西洋乐表演专业的演奏曲目主要还局限在西方古典主义和浪漫主义时期的作品，对巴罗克以前与 20 世纪以后的作品掌握得不够。能对室内乐进行指导的学校非常少。声乐方面，对歌唱中外语的发音法没有进行专业训练，对日语的歌唱指导十分少见。对音乐理论和音乐史的教育已逐渐受到重视，但是由于考试不受外校的教师监督和检查，各校存在着教育水准参差不一的现象。音乐理论专业的教师主要来自作曲专业，因此不免在研究和教学中存在着片面和狭隘之处。

有关音乐教师的培养，国立大学的教师也不例外，在其课程中外语的授课时间要比其他一般科目少。有些学校甚至不重视音乐史和音乐理论课程的学习。由此毕业后的学生担任教师，其水准受到质疑。因此一些人认为为了培养优质的教师，应像德、奥那样，采取对音乐教员的考试制度来保障一个音乐教师的质量。另外，音乐学这一专业大部分还是设置在音乐学院内，这与在综合性大学内开设音乐学专业的大部分欧美国家相比还存在着一定的距离。

关于演奏类教育的教师素质问题，对于一个教师来说，其丰富的经验和高超的演奏能力是十分必要的，由此开始重视让优秀的演奏家来当教师。体现出音乐专门教师的素质越来越受到重视，因此大学与大学间、国际间的教员互派和交换以及演奏、研究、教育活动的广泛交流已成为现时的一大特点。

参考文献：

[1] 吉川英史．日本音乐の历史［M］．日本：创元社，1965.
[2] 平野健次．日本音乐大事典［M］．日本：平凡社，1989.
[3] 赵维平．中国古代音乐文化东流日本的研究［J］．音乐艺术，2000/ 2001.
[4] 堀恭．日本二十世纪的作曲［M］．日本：音乐之友社，1999.
[5] 供田武嘉津．日本音乐教育史［M］．日本：音乐之友社，1996.

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.